I 'bellicosi' paesaggi italiani anni '80: le cronache di viaggio di Gianni Celati e Guido Ceronetti

Ellen Patat
Università degli Studi di Milano
ellenpatat@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0994-8415

Abstract

Il presente saggio vuole esplorare, attraverso la percezione derivante da modalità tipiche dello slow tourism, la rappresentazione degli iconemi dell'Italia degli anni '80 per mezzo di due resoconti odeporici, *Verso la Foce* (1989) di Gianni Celati e *Un viaggio in Italia* (1983) di Guido Ceronetti. Il paesaggio nel suo continuo divenire si configura come una 'zona insondabile' che riflette la nuova Italia di Celati o l'Italia sparita di Ceronetti. Con richiami ai campi semantici della patologia, della guerra e del naufragare i viaggiator-scrittori, seppur in soluzioni formali e stilistiche diverse, insistono sull'incuria generale assegnando alla prosa odeporica la funzione di strumento critico.

Parole chiave: paesaggi; iconemi; zona insondabile; Celati; Ceronetti; turismo lento.

Abstract. ***The 'bellicosi' Italian landscapes from the 80's: Gianni Celati and Guido Ceronetti travelogues.***

The present paper explores the representation of the *iconemi* of the 80's Italy through a perception deriving from the typical modalities of slow tourism. Two travel books are used in order to carry it out: *Verso la Foce* (1989) by Gianni Celati and *Un viaggio in Italia* (1983) by Guido Ceronetti. The landscape, in its evolving continuum, is drafted as an enigmatic zone which reflects the new Italy of Celati or the vanished Italy of Ceronetti. With references to the semantic fields of pathology, war and travelers-writers sinking, there is an insistence on the general neglect, giving to the odeporic prose the function of critical instrument, although with different formal and stylistic solutions.

Keywords: landscapes; *iconemi*; enigmatic zone; Celati; Ceronetti; slow tourism.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.425 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Introduzione

Viaggiatore instancabile, Paolo Rumiz (2017) ha recentemente espresso il suo disappunto, che s'inserisce in un ramificato impianto di critica e denuncia,[1] provocato da una presunta indifferenza delle istituzioni italiane e degli "indigeni" nei confronti del patrimonio nazionale. Oramai lontano dal pensiero del barone di Montesquieu (2017, p. 464) per cui "[s]i viaggia per osservare costumi e maniere diverse, non già per criticarli",[2] Rumiz si va ad aggiungere alla lista dei tanti viaggiatori-scrittori italiani – tra cui si annoverano Arbasino, Celati, Ceronetti, Piovene, Serra, Rea, Zavattini – che nel Novecento hanno esaminato con fare critico alcune consuetudini ma soprattutto lo stato degli elementi costitutivi del paesaggio naturale e culturale; tali oggetti paesaggistici, che avevano contribuito a rendere il Bel Paese la meta prediletta del *Grand Tour* settecentesco,[3] oggigiorno, vengono spesso abbandonati all'incuria. In questo contesto, dunque, il resoconto di viaggio si configura come strumento di critica nei confronti di un sistema mutilo ed esplicita l'esperienza itinerante in narrative in cui la tradizione odeporica si mescola ad approcci post-turistici dalle valenze socio-politiche.

L'approccio metodologico comparativo del presente saggio, concentrandosi su resoconti dagli accenti marcatamente critici, talvolta polemici, porrà la lente di ingrandimento sugli iconemi (Turri, 1998)[4] che formano il paesaggio da intendersi, in termini fisici ed estetici, come lo spazio che identifica la percezione e costruzione del territorio da parte dell'osservatore e che, di sovente, viene usato per criticare le società post-industriali (Spunta, 2007, pp. 51-51). Così come il viaggio, in termini semplicistici, si ritiene essere "una traiettoria spazio-temporale" (De Pascale, 2008, p. 12), nel presente saggio, oltre al criterio spaziale, si è scelto un criterio temporale; pertanto ci si concentrerà, principalmente, su due opere dei cosiddetti 'anni di fango',[5] gli anni Ottanta:

1. "Ero stufo di fare viaggi che – pur allietando i lettori – non servissero a niente e lasciassero tutto come prima. La scorribanda del 2002 sulle ferrovie secondarie d'Italia assieme a Marco Paolini non aveva cambiato di un millimetro la politica nazionale di abbandono delle linee minori. Allo stesso modo, il viaggio un po' esoterico attraverso le 'case degli spiriti' – case, miniere, opifici, porti abbandonati – non aveva rallentato in alcun modo la peste dell'incuria che corrode il Paese dall'interno. Questa volta volevo che non si potessi più dire 'non sapevo', e soprattutto che le istituzioni si rendessero conto che non esiste solo il Colosseo, per il quale sono in ballo cifre enormi" (Rumiz, 2017[2] [2016], p. 32).
2. "[...] qu'on voyageoit pour voir des mœurs et des façons differentes et non pas pour les critiquer".
3. Per la trattazione del *Grand Tour* cfr. De Seta, C. (1992). *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa; Brilli, A. (2006). *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: Il Mulino.
4. Mutuando da Turri (1998), l'iconema è l'unità elementare della percezione del territorio che, in chiave combinatoria, costituisce l'immagine complessiva del paesaggio. Esso è dunque quell'elemento, non solo visivo, che, per singolarità o ripetitività, attira l'attenzione dell'osservatore e che, proprio perché mezzo d'interpretazione del paesaggio, riflette sia lo sguardo sia la cultura dell'osservatore e del territorio.
5. Per una riflessione su questo termine si veda l' "Avvertenza" di Montanelli (Montanelli e Cervi, 1997 [1993]).

Verso la Foce (1989) di Gianni Celati e *Un viaggio in Italia* (1983) di Guido Ceronetti. Questi viaggiatori, inoltre, sono concordi nell'affrontare il viaggio con la caratteristica lentezza dell'anti-turistico *slow travel*.

1. L'approccio al paesaggio: la soggettivazione di 'una zona insondabile'

La progressiva modernizzazione e democratizzazione del viaggio[6] non ha prodotto solo generi inediti di guasti ed emergenze, incontri e scontri (Brilli, 2004, pp. 91-110), ma anche la volontà di riappropriarsi del proprio tempo sacrificando la velocità e comodità acquisite per un'*activité sans contrainte*;[7] è così che lo *slow travel* definito, almeno in principio, "impertinente" (De Pascale, 2008, p. 5) nell'Occidente tecnocratico, è andato diffondendosi come pratica privilegiata per meglio scoprire il paesaggio.

Seppur con esiti meno eclatanti rispetto alla Francia, le fotografie degli Alinari, di Brogi, Sommer e Naya hanno contribuito a raccontare un'Italia (Capano, 2016, p. 24), quella "oleografica, prigioniera del suo nobile passato" (Belpoliti, 2012) fatto di monumenti e palazzi storici, fissando gli iconemi d'Italia nella memoria collettiva. Tuttavia, il "[p]aesaggio è passaggio" (Magris, 2005, p. ix), perciò dinamico e mutevole. Dalle immagini dell'Italia industriale e urbana del secondo dopoguerra, negli anni '80 lo sguardo odeporico si sofferma sul quotidiano, "[…] su un'Italia minore, periferica, tradizionale e agreste" (Clerici, 2001, p. XIII): paesi di campagna e strade secondarie, argini incolti, ma anche impianti industriali e distributori di benzina, villette a schiera e cimiteri. Inseriti su traiettorie prevalentemente extraurbane, i resoconti si risolvono in istanze antituristiche marcatamente critiche in cui proprio l'analisi spaziale diventa il metro di giudizio della postmodernità. Affinché tale dislocazione visiva abbia luogo, è opportuno cambiare l'andatura poiché se è vero che "[o]gnuno attraversa un luogo con un suo ritmo" (Clerici, 2001, p. XIII), è anche indubbio che la lentezza aiuti a carpire i dettagli che la velocità fagocita. È perciò così che la scrittura e il lento incedere entrano in mutualismo.

Inoltre, l'essere lento, come modo occasionale di muoversi, implica relazioni geografiche e antropologiche ben diverse da quelle generate da altri mezzi di trasporto. Nello studio del paesaggio, che "pulsa, vibra e risulta dall'evoluzione di numerosi elementi […] che dialetticamente concorrono alla sua affermazione" (Leotta, 2005, p. 220), non si può prescindere dal soggetto; è,

6. Tra Otto e Novecento, le fisionomie dei testi odeporici rispecchiano le nuove tendenze dei mezzi di trasporto, dal treno all'automobile, all'aereo (Clerici, 2001, p. XIV e note 9 e 10). Un'attestazione letteraria viene fornita da Carlo Emilio Gadda (1964, p. 92): "Ricordo che gli uomini camminavano. Prima della bicicletta e motocicletta, e dell'auto dove ci allunghiamo con piacere, se pure con una certa difficoltà: prima dell'aereo, da cui furon tolte queste immagini della campagna e dei tetti di Lombardia".
7. "J'ai vu que pour bien faire avec plaisir il fallait que j'agisse librement, sans contrainte […]"; "je n'ai plus d'autre règle de conduite que de suivre en tout mon penchant sans contrainte" (Rousseau, [Online], p. 65; 73); cfr. Ritter, 1994.

infatti, la sua percezione[8] e la relativa rappresentazione dei luoghi che attribuiscono al paesaggio la tipica soggettività che lo contraddistingue. Si deve differenziare, quindi, tra paesaggio letterario 'autentico' che sottende la presenza della prospettiva dell'osservatore o di una coscienza e i meri inventari della natura che si ritrovano nelle descrizioni letterarie (Jakob, 2005, p. 40). L'osservatore è dunque uno degli "elementi costitutivi della natura in quanto paesaggio" (Ritter, 1994, p. 57) e sarà la molteplicità di percezioni e degli ambienti territoriali osservati, in parallelo con l'evoluzione storica, a sfociare nella produzione di diversi *paysage*, intesi come il prodotto dell'interrelazione tra paesaggi naturali e paesaggi antropizzati.

Il paesaggio narrativo – ossia la trasposizione narrativa, o meglio racconto,[9] dell'esperienza diretta dell'osservatore itinerante – indugia su oggetti, spesso abbandonati, tipici della società industriale, che, se da un lato, suscitano un senso di *pietas* (Baranski & Pertile, 1997, p. 52), dall'altro, offrono un'istantanea della realtà italiana del tempo. Tale fotografia in prosa diventa un "enigma" (Ceronetti, 1983-2004, p. VII)[10] su ciò che si deve o non deve vedere (Ghirri, 2010, p. 196)[11] ma che dev'essere raccontato per poter esistere (Celati, 1989, p. 126).[12] Nel dialogare tra inclusione ed esclusione[13] s'identifica una "zona insondabile" (Ghirri, 2010, p. 196)[14] che identifica uno spazio che va oltre

8. Oltre alla definizione precedentemente citata, si veda anche quella della relazione della Convenzione europea sul paesaggio contenuta nell'Articolo 1: "una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni" (Convenzione Europea sul paesaggio, 20 Ottobre 2000, Firenze).
9. "Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità" (Calvino, 1995, p. 2693).
10. "Niente di strano, però, se il mio viaggio elude del suo specchietto l'immagine dell'Italia come si credi di vederla; tanti scatti d'obbiettivo mentale e giudizi, *collages* d'impurità e stranezze raccolte, non sono valsi, mi pare, che a comporre un enigma; come tale lo consegno; tutto resta sempre, alla fine, da indovinare, e un reale scoprire non è mai senza affinità col celare" (Ceronetti, 1983, p. VII).
11. Mutuando da Ghirri (2010, p. 196): "Io preferisco questa interrogazione continua su quello che si deve vedere e quello che non si deve vedere. Mostrare come ci sia sempre nella realtà una zona di mistero, una zona insondabile che secondo me determina anche l'interesse dell'immagine fotografica".
12. "Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza, E quando un uomo muore porta con sé le apparizioni venute a lui fin dall'infanzia, lasciando gli altri a fiutare il buco dove ogni cosa scompare" (Celati, 1989, p. 126).
13. Dimensioni congruenti, proprio come riflesso nelle parole di Celati: "Quand'ero giovane leggevo sempre, avevo paura di perdermi qualcosa, e adesso ho l'idea che il perso e il trovato vadano nello stesso alveo" (Celati, 1989, p. 44).
14. Inoltre, "Vissuto bene il viaggio contiene sempre qualcosa di oscuro, di non sondabile, e che non va fatto del tutto scoprire attraverso una pur veridica testimonianza" (Ceronetti, 1983, p. vi); e sulla stessa linea: "Ho camminato tre giorni per osservare qualcosa, ma già confuso quello che ho osservato, incerto quello che pensavo, solo incertezza per quello che verrà. […] Deperibilità svelta del cosiddetto 'mondo reale', non si distingue bene da un

il puro sentimento del paesaggio ritteriano[15] e si trasforma in un complesso sentimento critico e anti-turistico ma pur sempre soggettivo.

La percezione dello spazio viene ben riassunta dallo stesso Celati (1989, p. 55):

> Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose: solo in un secondo tempo l'apertura si restringe per fissarmi su qualcosa che manda un richiamo […] Noi siamo guidati da ciò che ci chiama e capiamo solo quello; lo spazio che accoglie le cose non possiamo capirlo se non confusamente.

Lo spazio è limitato dai confini dello sguardo; l'alternanza delle aperture spaziali riduce la zona insondabile a un prodotto del verosimigliante tentativo del viaggiatore-osservatore di riprodurre la sua percezione del paesaggio ricorrendo alla presentazione di oggetti di natura e oggetti di cultura che ricompongono gli iconemi che rappresentano l'Italia. Ogni osservazione del mondo esterno non è ostile in modo oppositivo bensì benevolmente effimera (West, 2000, p. 128).[16]

2. La lettura del paesaggio: i resoconti anni '80

Guido Ceronetti, viaggia per l'Italia fra il 1981 e il 1983 e ne descrive i paesaggi visibili e invisibili[17] in *Un viaggio in Italia* (1983), "un pianeta morto dove si fanno e si trasmutano in energie di male i soldi, dove abbondano gli assassini, e il pensiero è fatto dalle statistiche e si sono aperte le porte del culto di un Dio nemico" (Ceronetti, 1983, p. VI). L'osservazione di Gianni Celati, invece, in *Verso la Foce* (1989)[18] si articola in quattro diari di appunti presi in altrettanti viaggi realizzati fra il 1983 e il 1986 che narrano dell' "attraversamento d'una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni" in cui si delinea un "nuovo genere di campagne dove si respira un'aria di solitudine urbana" (Celati, 1989, p. 9). Questa vita, quella "falsa [che] ha orrore dello stagno (siamo frenetici distruttori di paludi)" è, per Ceronetti (1983), "celere, rettilinea, una retta che taglia la vita come una lama di fuoco piena di punti in corsa da A a B, la Fine della Storia, una smorfia orrenda" (p. 18);[19] essa si delinea come un percorso disimpegnato a tappe che

miraggio. […] la dimenticanza che dovunque ci avvolge e ci porta" (Celati, 1989, p. 49).

15. Il sentimento del paesaggio è da intendersi come un fenomeno moderno sperimentato solo dall'abitante della città; esso si contrappone al sentimento della natura tipico delle società pre-industriali (Ritter, 1994, p. 23).
16. "[...] for Celati 'being closer to our death' has the positive valence of 'being less separate from ourselves,' and thus better able to live in a world that is not oppositionally hostile, but rather companionably caducous" (West, 2000, p. 128).
17. Cfr. Bedin, 2017, pp. 111-129.
18. I quattro "racconti d'osservazione" (Celati, 1989, p. 9) sono: i. "Un paesaggio con centrale nucleare" alla scoperta delle campagne cremonesi (9 - 17 maggio 1986); ii. "Esplorazione sugli argini" del Po (20 – 23 maggio 1983); iii. "Tre giorni delle zone della grande bonifica" nel ferrarese (9 maggio e 10-11giugno 1984); iv. "Verso la foce" del Po (31 maggio – 4 giugno 1983).
19. Si rintraccia un interessante parallelismo con la "Linea" (l'Appia) e la "logica del rettilineo"

vede l'individuo incasellato in pratiche ormai limitanti e spesso omologanti. Ciononostante, l'immaginazione, "ineliminabile dea che guida ogni sguardo" e che "ci porta sempre non si sa dove" (Ceronetti, 1983, p. 103), è conduttrice e accompagnatrice sia per Celati sia per Ceronetti, che risente dei vagheggiamenti letterari delle sue letture. La testimonianza di Ceronetti, "provocatoria e attuale, mai scontata, ma profondamente impressionante" (Bedin, 2017, p. 128), è, infatti, imbevuta di riferimenti letterari.

L'alluvione cementizia (Turri, 2000) assume complesse diramazioni paesaggistiche di cui gli autori parlano in termini, principalmente, di uniformità e piattezza per Celati[20] e intricato collettivo[21] per Ceronetti, seppur entrambi riprendano spesso immagini comuni; i due viaggiatori risuonano all'unisono sul concetto di 'vuoto', o 'vuoto da riempire',[22] sintetizzato nella massima celatiana: "Apatia di tutto il funzionamento esterno. Ci sono gli orari, le corriere e i treni che partono, i traffici commerciali e le ragioni amministrative, l'astratto gioco del mondo da mandare avanti, e per il resto: canzone senza sentimento" (Celati, 1989, p. 109). Si tratta di una visione teratomorfica, secondo la "legge dell'*orrore del vuoto*",[23] che ammorba il paesaggio e i suoi oggetti compositivi.

proposta da Rumiz (2016, p. 228): "[…] ha un senso strategico e commerciale, è fatta per sorvolare e attraversare in fretta, non per conoscere, e così ti chiedi se la distanza enorme che esiste ancora in Italia tra grandi flussi di traffico e i luoghi della memoria non sia nata allora. Perché le nostre autostrade snobbano i microcosmi di cui è ricco il Paese e ignorano la viabilità minore? […] Forse, duemila anni fa, i popoli itali hanno guardato al rettilineo romano con la stessa ostilità con cui oggi noi guardiamo alle pale eoliche". Con connotazioni negative, l'implacabile linea (si pensi al campo semantico che evoca: autostrada, direttrice, rotta ma anche trincea, confine) taglia il paesaggio così come l'esistenza.

20. Si vedano i seguenti esempi per il paesaggio urbano: "Qui c'è un complesso di palazzoni condominiali, tutti alti e lunghi uguali, con tapparelle dello stesso colore per mezzo chilometro. Noi non sappiamo più dove finiscono le città: quartieri e quartieri, sensi unici e semafori, rallentare e accelerare secondo il traffico; dove finisce una città non è più un limite territoriale, ma un cambiamento nei movimenti di guida, in attesa d'essere consegnati alle nostre destinazioni" (Celati, 1989, p. 53); e ancora "Zone così piatte e uniformi che tutto compare ad altezza d'occhi senza orizzonte, si sente nostalgia d'un punto un po' sopraelevato per guardarsi attorno" (p. 54); "[…]ordine vuoto che si ripete senza motivo" (p. 95). Per le campagne: "Mentre cammino nello Spazio immobile di quelle piatte campagne" (p. 27), "campagne vuote" (p. 54; 60), "villaggio agricolo deserto, composto da una fila di case basse, con una chiesa in cemento tipo bunker" (p. 111).
21. "Dogliani è un borgo scoppiato, cemento, traffico, denaro, molta gente, frutto della perversione della vigna" (Ceronetti, 1983, p. 31); "Piazza dell'Ortaggio (bel singolare). Deserta, il mercato da ore ha cessato. Odore di pesce, svolettano piccioni, i banchi coperti come croci il Venerdì Santo, ma di sotto spuntano casette vuote" (p. 75).
22. "Ma di vuoti in questi viaggi tra le folle e sui treni italiani ne ho incontrati e percorsi parecchi, e se c'è un mistero nel fondo delle cose, batta un colpo per smagarmi dal timore di non aver trovato niente" (Ceronetti, 1983, p. 274).
23. "La vecchia legge dell'*orrore del vuoto* vale anche nella storia delle civiltà umane. Se si crea un vuoto nella vita agricola, gli sottentra un orecchio, un'unghia dell'Estensione industriale, deserto molle, zuccherato, che piace. La Bestia porta denaro; s'instaura la paura […]" (Ceronetti, 1983, p. 38). Riecheggia anche in Celati (1989): "Alle mie spalle il ponte di Viadana-Mantova è una marea di traffico, e tutt'intorno campagne che non sembrano campagne, fitte di industrie da qui fino a Guastalla, e sull'altra sponda fino a Cogozzo e

Tale ammorbamento non è di certo solo visivo ma anche olfattivo;[24] le percezioni sensibili di Celati, più agreste, e Ceronetti, più industriale, rimandano alla realtà territoriale e nel ruolo di iconemi diventano riferimenti privilegiati. Oltre all'offesa olfattiva appena accennata, con l'inserimento di elementi estranei e perciò sgradevoli, la vista, insieme al comune senso dell'estetica, ne risente. I cartelli e le insegne che arricchiscono entrambe le prose odeporiche non costituiscono l'unico segno della deturpante industrializzazione:

> Camminando sull'argine, c'è un punto dove sono stati scaricati molti rifiuti in riva al fiume. Lattine di FANTA e COCACOLA, frammenti di mattonelle, un appendiabiti rotto, un sacco di cemento sfondato. Poi una lattina di fluido altosintetico FLASH, una di olio APIGRASE, una di solvente per ruggine AREXOUS. Il sole ancora alta fa riflessi sui rifiuti, le rende abbaglianti (Ceronetti, 1983, p. 20).

I detriti divorano il terreno e non solo; diventano parte *sine qua non* di una più generale tendenza in cui tutto tende a "aprirsi andando alla deriva verso il mare, raggiungere una foce dove tutte le apparizioni si eclissano ridiventano detriti" (Celati, 1989, p. 126).[25]

Il "senso deprimente della calamità endemica" (Vallerani, 2012, p. 28) si ritrova nel paesaggio proprio perché esso "è sintesi di natura e cultura; risultato dei processi storici e di mutamenti socio-economici; specchio in cui si riflettono e si misurano il vivere e l'agire dell'uomo, il suo operare e il suo incessante rinnovarsi" (Leotta, 2005, p. 220). Si configura come disturbo dello spirito in ambo le considerazioni: in Celati (2002) è un flusso disperdente[26] "[c]ome la *dimenticanza* quando arriva con la sua onda, spazza la pianura in ogni angolo, e ti lascia li *dismemorato* e *intontito* per le troppe cose che passano via" (Celati, 1989, p. 33);[27] per Ceronetti si tramuta in istanze esperienziali di *dolore*:[28] "[t]utto questo è anche in me e mi fa, pensando alla bellezza ita-

---

Casalmaggiore. Ben pochi gli uccelli che ho visto in giro, invece straripanti le erbe selvatiche che occupano dovunque i terreni vaghi" (p. 43).

24. Ad esempio: "Qui odore di carne di maiale nell'aria; arriva come una massa puzzolente che investe tutto, e parrebbe aria calda oltre che nauseante" (Celati, 1989, p. 28) e "Gente che aspetta quieta in un bar di campagna aspettando che passi il tempo […] l'aria è impregnata di gas, delle macchine lontane […] Impianto dell'Enel per il controllo termico delle acque, riscaldate dal reattore. Fabbrica enorme con colonna di fumo giallo […]" (Ceronetti, 1983, p. 31).
25. Più in generale, si potrebbe pensare al 'riflusso' inteso come corrente di revisionismo morale e intellettuale: "The tide that turned back in the 1980s, dispersing vast creative energies into the open sea, was one that had swelled throughout the Sixties and Seventies with the force of militant cultural theory" (Harrison, 2011, 269).
26. Si associa e riprende un'immagine semplice ma immediata: "C'eravamo fermati e Menini guardava alternativamente l'enorme capannone vuoto e illuminato, e i due piccoli cipressi di fronte. Alla fine ci ha dato questo annuncio: Quegli alberi lì sono dei dispersi, perché il loro posto è su qualche montagna. […] Ma sono dei dispersi come me […]" (Celati, 2002 [1987], p. 46).
27. [corsivi miei].
28. Cfr. "Ceronetti viandante masochista" prova quel "senso di inconsolabile disagio che si prova dinanzi a scenari e situazioni sgradevoli, fornendo al lettore l'evoluzione di un percorso patologico versato in una narrazione colma si spunti depressivi provocati dalla scelta

liana sparita e sparente, ruggire di dolore. […]" (Ceronetti, 1983, p. 278). Termini chiave sono 'sparita e sparente'[29] perché questo dileguarsi si aggrava ulteriormente, nelle parole del viaggiatore, "eppure c'è qualcosa di immorale nel non voler soffrire per la perdita della bellezza, per la patria rotolante verso chi sa quale *sordido inferno di dissoluzione*, non più capace di essere lume nel mondo" (Ceronetti, 1983, pp. 16-17).[30] Sebbene non siano da intendersi come valori assoluti, sia la dimenticanza sia la dissoluzione sembrano essere i tratti essenziali ed esiziali del paesaggio di questi anni. L'incertezza, l'empatia, l'indeterminatezza diventano le principali caratteristiche dello 'spazio di affezione' celatiano in cui l'esperienza affettiva ed estetica dello spazio si coniuga con il tentativo di preservare la memoria della tradizione che ormai sparente (Spunta, 2007, p. 60).

Tuttavia, ricorda Celati (1989, p. 44), "[f]orse l'unica cosa da capire è quanto siamo estranei e inadatti alla 'vita piena di pena', l'unica che c'è (calamità, dolore, morte). E come tutto lavori a dismemorarci […]; insomma per dire e mostrare sempre e dovunque che è una cosa tutta diversa da quello che è". La dualità tra dimensioni – materiale e immateriale, sparita e sparente, visibile e invisibile – sottende la complessità, vana, di voler comprendere un univoco Tutto. Tale aspetto echeggia anche nelle righe ceronettiane: "La bellezza del fiume e il brutto massacrante della Centrale l'occhio se vuole li separa: […] l'inoltrarsi di un saggio taoista nel proprio vivere e meditare la Via, e l'affannata trepidazione di un idolo crudele della propria fragilità […]" (Ceronetti, 1983, p. 239).

Le tendenze del vivere lo spazio pubblico vengono registrate da Celati che si sofferma sulle interazioni sociali tipiche dell'epoca moderna (come lo shopping) fornendo una lettura spaziale orizzontale che si concentra sulle strade – in cui i soggetti antropologici si muovono senza disagio occupando anche i marciapiedi, che si trasformano in luoghi di socializzazione temporanea – per poi passare ai centri commerciali, dissociandosi dai non-luoghi (Augè, 2007); da parte sua Ceronetti, nella sua invettiva satirica che abbraccia l'Italia e il turismo (Bedin, 2017, p. 125), spazia dalle campagne ai musei, dalle chiese isolate ai bar affollati, dai materiali (come la pietra) che si ammantano di simbolismo ai frammenti di storia e letteratura intessuti nelle architetture.

Il paesaggio ceronettiano è di frequente ossimorico e iperbolico.[31] Dagli appunti presi in Sicilia si legge: "Diffusa bene, come un cancro, la bruttezza

del viaggi all'interno degli *ordinary landsapes italiani*" (Vallerani, 2012, p. 28).

29. I due concetti vengono ripresi in questi termini: "Per quel che ne ho conosciuto e sperimentato, *humilis* Italia significa anche *sparente* e addirittura, valendo il *procul* come aumento anzi che diminuzione di lontananza, *sparita*. Non aspetto il Veltro; aspetto piuttosto i barbari, se già non sono qui, se già qualsiasi indulgenza per la brutalità e la sopraffazione non ne prefiguri il dominio, confortandomi che il più e il meglio di quel che amo siano al sicuro, nell'invisibile" (Ceronetti, 1983, p. 278). In questa riflessione, in cui non sfuggono di certo i riferimenti danteschi e virgiliani, Ceronetti giunge alla conclusione della scomparsa degli iconemi passati dell'Italia.
30. [corsivi miei].
31. Come nota Bedin (2017, p. 126): "Lo sguardo verso il teatro antico e, quindi in senso

di Messina. Strade all'americana, forchettate crudeli di macchine e di neon, ferraglia acquatica, nessun riparo, nessun respiro" (Ceronetti, 1983, p. 103); mentre a Castel del Monte scrive:

> Qui trovi il bianco favo di pietra dove l'uomo è impedito dalla legge misteriosa che lo regola e dalla misura perfetta dello spazio, senza costrizione apparente, di commettere la Hybris che scatena i castighi; perciò case e paesaggio, terra e cielo, neve indurita e fiori appena spuntati, tutto è lucido e catartico, e il respiro si allarga alla pace (p. 93).

L'osservazione del paesaggio, destabilizzante e dal carattere antitetico, diventa strumento catartico nell'avviluppante modernità industriale di una nazione "che ha sempre avuto bisogno, nei sogni dei suoi visionari, di qualcuno che ne fosse *salute* e non l'ha mai trovato. Si è data a patroni celesti; non bastano" (Ceronetti, 1983, p. 279). Il lento consumarsi trasformativo degli oggetti amplifica, inoltre, la loro natura rendendone l'essenza epifanica (Presti, 2012).

3. Connotazioni semantiche

La relazione tra il racconto, e perciò la lingua, e il paesaggio sono aspetti centrali nell'analisi testuale; i campi di relazione semantica, infatti, determinano unità di significato che hanno la capacità di indicare ciò che l'osservatore-viaggiatore esprime sul paesaggio. L'inevitabile modifica fisionomica richiama, come si è visto, un organismo teratomorfico, tentacolare, "senza forma e senza sentimento", che avviluppa e deforma la "sterminata periferia" (Turri, 2000, p. 24) in termini ben precisi.

È possibile rintracciare dei parallelismi semantici che vertono sul campo della 'battaglia' proposta da Rumiz, anche se in tempi e situazioni diverse. Poco meno di una trentina di anni dopo i resoconti di Celati e Ceronetti, Paolo Rumiz (2017) intraprende un viaggio, "poco 'patriottico' perché non omette il brutto e i panni sporchi li lava in pubblico anziché in famiglia" (p. 16), di cui parla in *Appia*. La sua missione, nel viaggio ramingo a piedi seguendo la via Appia – "un 'brand' di formidabile richiamo internazionale" (p. 17) nell'epoca del turismo globale, "l'archetipo di tutte le strade, la linea in sé" (p. 20) –, ricalca, verrebbe da dire tragicamente, le nozioni di 'vuoto'[32] proposte dai due viaggiatori negli anni '80, come se il tempo si fosse congelato. Formata la "storica pattuglia", con "umiltà francescana", Rumiz e i suoi compagni di viaggio si mettono in marcia, "con la stessa falcata delle legioni", per vedere "la verità dei luoghi"; il viaggio diventa "l'ordalia, la prova del fuoco" in cui i viandanti devono "combattere duramente, fin dal primo miglio, per conquistar[ne] la

---

lato, verso la classicità diventa, ad un certo punto, il modo con cui lo scrittore/viaggiatore neutralizza la bruttezza delle zone industriali dell'Italia contemporanea".

32. "Proprio quando più acuta era la percezione del saccheggio, dell'assenza delle istituzioni, della manomissioni, dell'indifferenza e del vuoto culturale, proprio quando più pesante si faceva la contabilità dei misfatti, ebbene, proprio allora il viaggio faceva del suo meglio per sorprenderci in positivo" (Rumiz, 2016, p. 24).

bellezza" (pp. 20-30). E così come Ceronetti, anche Rumiz attende i 'barbari' perché non riesce a rassegnarsi al pensiero che siano proprio gli italiani ad aver rovinato e a rovinare il Paese.

Celati (1989) riflette sull'uso della lingua dovendo affrontare il disastro di Černobyl (1986) – "[…] solo un bollettino di guerra con il miraggio categorico della 'soluzione sicura': […]" (p. 18) – e l'incertezza che ne deriva, soprattutto "[…] dall'effetto inconsulto che produce il terribile quando viene calato nel frigido frasario delle notizie giornalistiche" (p. 16). Tuttavia, è proprio questa visione del mondo reale bastata sulla "frigida informazione sui fatti del giorno e basta" che alimenta solo superstizioni nell'individuo che è definito una "fortezza" ma per negazione e cioè non più "inespugnabile" bensì esposta alle intemperie, come le bestie, e le cui rimostranze sono futili "emissioni di fiato" (p. 18).

In aggiunta, la 'marcia' celatiana, di frequente casuale, si espleta su percorsi sia sterrati sia asfaltati coadiuvata dalla cartina militare e dalla bussola;[33] sulla via Romea annota: "Qui intorno hanno massacrato le spiagge, trasformato la zona in un deserto di domicili estivi, una catastrofe di paccottiglie dovunque. E dovunque arriveranno queste siderali distese d'asfalto, il tutto occupato forever and ever, davanti all'enorme ristorante adesso sta arrivando un pullman di turisti stranieri" (p. 118). A giudicare dalle scelte lessicali, il paesaggio sembra aver subito la devastazione tipica della guerra e l'incuranza di un lungo e disinteressato assedio.

Ceronetti (1983) si rivela poetico; mescolando immagini del *bellum* a quello del naufragio, della perdita totale in balia delle forze dell'universo:

> Come un naufrago arrivo a una chiesa francescana che si chiama Santa Maria di Campagna. Vengo dal Po. Uscire dalla città a piedi è faticosissimo. T'investe la lava bollente del brutto, del rumore, strade sopra strade, tremendi ponti di ferro, treni, camion. Tir, corsie con sbarramenti, impraticabili autostrade, un vero teatro di guerra; finalmente il Po, calmo, antico, sublime (ormai è una tarasca di veleni ma l'occhio ancora sogna) col tremolare senza fine delle foglie morenti sulla sponda lombarda…[…] Questa Maria di Campagna, prima dell'invasione degli automi, doveva essere meravigliosa […] (pp. 33-35).

Alla deriva, il viaggiatore, che qui si configura anche come un nostalgico e illuso sognatore, si ritrova in un "vero teatro di guerra" della modernità dei trasporti in cui anche gli elementi architettonici sono stati invasi e deturpati. L'invettiva contro l'automobile, semanticamente significativa, la descrive come "un proiettile sparato" contro cui una guerra è "permanente, stupida, senza scopo" (p. 263).[34]

33. "Da un'ora cammino in mezzo ai campi, ho seguito un canale che nella mia cartina militare si chiama Canale Leone. Non passa mai nessuno, non so di preciso dove sto andando, con la bussola mi oriento all'incirca verso est" (Celati, 1989, p. 90).
34. Ceronetti (1983) dimostra un atteggiamento severamente critico nei confronti dell'automobile: "Il principale cancro di Napoli, il vero *mal napolitano* oggi, è l'Automobile. Il crollo, il terremoto, la camorra sono mali minori. Niente dà meglio il senso dell'ambiente creatore di crimini e del deserto dell'anima, di questo premersi di involucri minerali abitati

Dal paesaggio industriale in cui dominano gli edifici come l'Italsider (l'attuale Ilva) a "Bagnoli [che] è sterminata; un impero, uno dei tanti, della pura materia e della pura potenza" (p. 263) o l'ospedale psichiatrico triestino in cui "[c']è l'aria di spossatezza e di smarrimento che succede all'attimo di trionfo di una rivoluzione" (p. 11), sgorgano le considerazioni di Ceronetti: "Finché esisteranno frantumi di bellezza, qualcosa si potrà ancora capire del mondo. Via via che spariscono, la mente perde capacità di afferrare e di dominare. Questo grande rottame naufrago col vecchio nome di Italia è ancora, per la sua bellezza residua, un non pallido aiuto alla pensabilità del mondo" (p. 39). Il dominio sembra sfuggire e rifuggire dall'uomo così come dal Paese; entrambi dovrebbero essere in grado di attuare quella "pura potenza" ma di fondo entrambi non riescono a occuparsene lasciandola naufragare nell'oblio; e il tempo, "rompendo i colori, scrostando, mordendo, smozzicando, ha aggiunto il proprio dramma delle piaghe esposte, reso più familiare di miserie consuete del caduco patire sovrano della Luce negli ambulacri delle Tenebre" (p. 25), è l'unico vincitore nella battaglia.

Conclusioni

Il presente saggio si era prefissato di esplorare gli iconemi dell'Italia degli anni '80 attraverso due dei suoi autori più rappresentativi, Celati e Ceronetti; soffermandosi, inoltre, sul rapporto semantico tra questi due resoconti e *Appia* di Rumiz, che invece si colloca a un'altezza cronologica diversa ma che tuttavia ripropone il disagio del viaggiatore nella sua missione itinerante, è stato possibile delineare dei tratti ben precisi dello spazio osservato. L'esplorazione paesaggistica *hic et nunc*, che conferisce al paesaggio il ruolo di codice interpretativo, è stata sfruttata dai viaggiatori-testimoni per inoltrarsi in riflessioni divulgative o critiche con chiari agganci alla situazione del paese che, per certi versi, non sembra poi così dissimile nonostante la differenza temporale.

Sono emerse percezioni che, nel divenire mappe naturali e culturali, riportano una tendenza involutiva dell'Italia industriale negli anni di fango. Il nuovo paesaggio di Celati si fonde con l'Italia sparita di Ceronetti: interpretazioni paesaggistiche di oggetti manipolati e alterati che spesso, sulla scia della 'bruttezza', rendono la forma originaria ben poco riconoscibile.

Seppur con minor partecipazione rispetto a Rumiz, sia Celati sia Ceronetti attingono dal campo semantico bellico e sfruttano, semanticamente parlando, i campi della patologia e del naufragio riproponendo in formule diverse immagini simili per promuovere una maggior consapevolezza della rappresentazione dello spazio esteriore mediato dalla percezione del soggetto viaggiante.

da smorfie umane, da galeotti in bagno di pena, in cui sono convertite quelle che avevano il nome di vie" (p. 263).

Bibliografia

Augè, M. (2007). *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Milano: Mondadori.

Barański, Z. G. & Pertile, L. (1997). *The New Italian Novel*. Toronto-Buffalo: University of Toronto Press.

Bedin, C. (2017). "L'"umile Italia" di Guido Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di *Un viaggio in Italia*", *Il Capitale culturale*, n. 16, pp. 111-129.

Belpoliti, M. & Grazioli, E. (Edd.) (1991). *Alberto Arbasino*. Milano: Marcos y Marcos.

Belpoliti, M. (2012). "Viaggio in Italia", *Doppiozero*, 13 luglio 2012, https://www.doppiozero.com/materiali/clic/viaggio-italia [23.11.2018].

Brilli, A. (2008 [1995]). *Quanto viaggiare era un'arte. Il romanzo del Gran Tour*. Bologna: Il Mulino.

Brilli, A. (2004). *Viaggi incorso. Aspettative, imprevisti, avventure del viaggio in Italia*. Bologna: Il Mulino.

Brilli, A. (2006). *Il viaggiare in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: Il Mulino.

Calvino, I. (1995). *Saggi: 1945-1985*, Vol. II, a cura di Mario Barenghi. I Meridiani. Milano: Mondadori.

Capano, F. (2016). *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, Eikonocity, I, n. 1, pp. 19-36.

Celati, G. (1989). *Verso la Foce*. Milano: Feltrinelli.

Ceronetti, G. (1983-2004). *Un viaggio in Italia 1981-1983 con Supplementi 2004*. Torino: Einaudi.

Clerici, L. (2001). *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*. Milano: EST.

Convenzione Europea sul paesaggio, "Articolo 1 – Definizioni", 20 Ottobre, 2000, Firenze. http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/2010_10_12_11_22_02.pdf [20.12.2018].

De Pascale, G. (2008). *Slow Travel*. Milano: Ponte delle Grazie.

De Seta, C. (1992). *L'Italia del Gran Tour. Da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa.

Gadda, C. E. (1964). *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*. Torino: Einaudi.

Ghirri, L. (2010). *Lezioni di fotografia*, a cura di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro. Macerata: Quodlibet.

Harrison, T. (2011). "A Tales of Two Giannis: Writing a Rememoration", *Annali d'Italianistica*, 29, pp. 269-289.

Jakob, M. (2005). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki.

Leotta, N. (2005). *Approcci visuali di turismo urbano: il tempo del viaggio, il tempo dello sguardo*. Milano: Hoepli.

Magris, C. (2005). *L'infinito viaggiare*. Milano: Oscar Mondadori.

Montanelli, I. & Cervi, M. (1997 [1993]). *Storia d'Italia. L'Italia degli anni di fango. 1978-1993*. Milano: BUR.

Montesquieu (2017). *Montesquieu. Scritti postumi (1757-2006). I miei pensieri – I miei viaggi – Saggi Romanzi Filosofici, Memorie e Discorsi Accademici - Poesie*, a cura di Domenico Felice. Milano: Bompiani.

Presti, S. (2012). "Guido Ceronetti: *Viaggio in Italia* e ritorno", in *La Letteratura degli Italiani. Rotte, Confini, Passaggi*, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Atti XIV Congresso Nazionale, Università degli Studi di Genova, 15-18

settembre, 2012. http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Ceronetti%20Guido_1.pdf [12.12.2018].
Spunta, M. (2007). "'Inhabiting displacement': Narrating the Po Valley in Contemporary Fiction and Photography", in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, a cura di Gillian Ania & Anna Hallamore Caesar. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 50-71.
Ritter, J. (1994). *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*. A cura di Massimo Venturi Ferriolo. Milano: Guerini e associati.
Rousseau, J., *Les rêveries du promeneur solitaire (1817)*, Édition du groupe "Ebooks libres et gratuits" [Online].
Rumiz, P. (20172 [2016]). *Appia*. Milano: Feltrinelli.
Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato.* Venezia: Marsilio.
Turri, E. (2000). *La megalopoli padana*. Venezia: Marsilio.
Vallerani, F. (2012). "Dalla Rottura Degli Equilibri Al Silenzio Dei Luoghi: Per Una Geografia dell'Apocalisse Diffusa." *La Ricerca Folklorica*. no. 66, pp. 19-30.
West, R. J. (2000). *Gianni Celati: The craft of everyday storytelling*. Toronto: University of Toronto Press.